

ZULEMA BERENICE CASTILLO BALTAZAR*

Una decisión por amor: roles de género en *¡Esos hombres!...* de Catalina D'Erzell

A decision of love: gender of roles in
¡Esos hombres!... by Catalina D'Erzell

Resumen

Catalina D'Erzell, dramaturga de principios del siglo xx, incursionó en el teatro con tres obras: *¡Esos hombres...! El pecado de las mujeres* y *La razón de la culpa*. Propuso una nueva temática teatral al incluir situaciones sociales que para la época fueron controversiales en el marco político-social, tales como el divorcio y la unión libre. La obra de *¡Esos hombres...!* a través de las decisiones de Azucena, permite observar los roles de género, las contradicciones que se derivaron del choque ideológico entre los usos y costumbres y los cambios sociales en el México posrevolucionario.

Palabras clave: género, moral, reivindicación, racionalidad, masculinidad, normatividad, femenino, censura, culpa

Abstract

The playwright of the early twentieth century, Catalina D'Erzell, entered in the theatrical literature with three major works: *¡Esos Hombres...! el Pecado de las Mujeres* and *La Razón de la Culpa*. She proposed a new theatrical theme when included social situations in her works. The new theatrical themes were controversial at the time in the political-social context, such as divorce and cohabitation. In her work *¡Esos Hombres...!* Catalina, through the decisions of Azucena, the main character at that time, allows us to observe the gender roles, the contradictions that were derived from the ideological clash between customs and the social changes in the post-revolutionary Mexico.

Key words: gender, morals, demand, reasoning, masculine, rules, feminine, censorship, blame

Introducción

Catalina D'Erzell¹ –dramaturga, escritora, periodista y poetisa de principios del siglo xx en México– desarrolló su discurso a través de su obra dramática, o escritura dramática, discurso que ahora bien se puede considerar de género, por tratar temas controversiales para su época, con relación a la condición social de la mujer, su “deber ser” en la familia, su rebeldía dentro y fuera del núcleo familiar.

La dramaturga escribió en una época llena de contrastes y en medio de diferentes discursos, por un lado, se había institucionalizado la *Constitución* de 1917. La *Ley sobre las Relaciones Familiares* y la *Ley del Divorcio* marcaban una coyuntura en las relaciones de género; además, el discurso nacionalista se iba gestando con atención al indigenismo, a lo que se llamó más tarde lo mexicano o la mexicanidad; este discurso consistió en mostrar, al resto del mundo, un país civilizado y digno de su pasado.

El teatro, en esa época, también estaba en transformación. Por un lado, estaba la herencia europea, y por otro, las vanguardias, con el llamado teatro de Ulises. Además, la influencia de Rodolfo Usigli fue considerable en el medio. Aunado a ello el teatro de revista imperó en lo que hoy llamamos artes escénicas.

El trabajo de investigación tanto en el campo de los estudios de género como en las artes escénicas ha sido una constante en nuestra formación, porque consideramos que a través de éstos podemos analizar la conformación de las relaciones de género, la condición social de las mujeres y de los hombres en el devenir histórico. Asimismo, las obras dramáticas tienen un gran valor no sólo como fuente para la historia sino también para el análisis de los cambios ideológicos, culturales y discursivos; a través de esas obras se puede cuestionar nuestra sociedad actual.

Para la presente investigación, las interrogantes iniciales fueron: ¿Qué implicaciones tienen los roles de género en la sociedad mexicana a principios del siglo xx? ¿En qué términos del deber ser masculino es posible una reivindicación moral en el México posrevolucionario? ¿Azucena participa de una doble representación moral? ¿Por qué las decisiones de Azucena son vistas como irrupciones al rol social de la mujer en la época posrevolucionaria? ¿Las decisiones que toma Azucena son las que la condenan en *¡Esos Hombres!...*? ¿Por qué Azucena se suicida? Éstas y otras interrogantes nos llevaron no sólo a elegir el título del presente artículo, sino también a la elección de la metodología a seguir: la teoría crítica de género, misma que (cómo método para el análisis de los personajes femeninos

¹ Nació en Silao, Guanajuato, el 29 de junio de 1891; hija de Ana Escalante Restori, mexicana, y padre francés, José Dulché Bocognagi. Los primeros estudios los llevó a cabo en Querétaro, en el Colegio de la Madre Salvadora. Con el inicio de la Revolución mexicana, la familia D'Erzell se vio afectada económicamente, por lo que se trasladó a la ciudad de México. Catalina tuvo que trabajar en una tienda departamental y se alejó de los estudios formales. Sin embargo, el carácter de Catalina fue el de una mujer comprometida, y tenía la responsabilidad que el conocimiento demanda, por lo que continuó con sus estudios de forma independiente. Catalina D'Erzell se caracterizó, además de lo anterior, por obtener triunfos como narradora en concursos que convocaba la prensa local y nacional. Con la participación en los periódicos, obtuvo aceptación en la columna titulada “Digo yo como Mujer”. Asimismo incurrió en la radio, en la estación de la XEB y en la XEW, de la ciudad de México.

y masculinos) fue el eje principal en esta labor investigativa. De igual forma, la consulta y el análisis de la condición de los sujetos sociales y del discurso del deber ser femenino en la sociedad pre y posrevolucionaria conformaron la presente investigación de los roles de género en la obra *¡Esos hombres!...* de la dramaturga Catalina D'Erzell.

Las obras de teatro nacen de una conciencia de la realidad, poseen una historia en la cual se dice (a veces) más que en la vida real, o se manifiesta lo que se quiere callar y olvidar,² por lo que consideramos que –dentro de los estudios de la artes escénicas– debemos reconocer la diversidad que tenemos.

Características generales de la obra d'erzelliana

La pieza teatral *¡Esos hombres!...* ha sido considerada por algunos especialistas como melodramática; sin embargo, para Peña Doria, “se identifican cuatro géneros en la obra d'erzelliana: el melodrama, la pieza, la tragedia social y la alta comedia”³ contradiciendo así lo que algunos críticos de teatro afirmaron que la autora de *¡Esos hombres!...* sólo incurrió en el melodrama.⁴

Las obras de Catalina D'Erzell no pueden ser consideradas solamente como melodramas. Se puede interpretar que varias de ellas fueron así calificadas debido a que se representaron con actrices de gran capacidad emotiva y a quienes se les tachaba de “melodramáticas”, por la utilización de la técnica actoral de sobre-enfatización [...].⁵

¡Esos hombres!... ha sido considerada por autoras como Olga Martha Peña Doria, la primera obra escrita (en nuestro país) bajo esta perspectiva discursiva de género escrita por una mujer. Peña Doria⁶

geran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación con el espectador, junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresables: destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que sombrío y tenso, como en la novela negra: injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo”. David Magarshack. “Melodrama: una improvisación de Stanislavski”, p. 360, citado por Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 81. “Hegel la define como la plasmación del ‘movimiento total’; es decir, es una elaboración total del proceso vital, que queda concentrado en un núcleo central llamado drama. A este concepto Aristóteles le dio el significado de *acción* y Hegel lo interpreta [...] definiéndolo como una colisión de fuerzas que representan los afanes humanos, por un lado, y las circunstancias histórico-social, por el otro”. Véase Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, p. 14. La obra *¡Esos hombres!...* es considerada, por Olga Martha Peña Doria, comedia-dramática.

² Para Claudia Cecilia Alatorre “la plasmación artística consiste en que esta imagen completa y relativa ha de causar la impresión de la vida, incluso mucho más luminosa e intensa que la vida misma de la realidad objetiva. Entonces, si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas generalizar y particularizar”, p. 17.

³ Olga Martha Peña Doria, “Catalina D'Erzell, pionera del feminismo literario mexicano del siglo xx”, p. 80.

⁴ “[...] el melodrama moderno, de la época en cuestión: sus sentimientos y sus discursos se exa-

⁵ Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 84.

⁶ Es la única estudiosa mexicana que ha realizado con profundidad y rigor una investigación sobre la dramaturga mencionada. Bien es cierto que autores(as) como Apen Ruiz Martínez, Elena Urrutia, Gabriela Baeza Ventura, Yolanda Argudin y Rodolfo Usigli la citan en sus trabajos, en específico estos últimos, sobre el teatro de México de la primera mitad del siglo xx, pero no se abocan, en forma particular, sobre el análisis de las concurrencias escénicas, las receptoras genéricas y las temáticas abordadas por Catalina D'Erzell.

ha estudiado y analizado la obra de Catalina D'Erzell realizando una labor de investigación en los archivos de la autora con el permiso de Elia D'Erzell, su hija. Esta investigadora rescata la memoria y el discurso d'erzelliano por medio de varias obras y, en lo particular, analiza la pieza teatral *¡Esos hombres!...* en el artículo: "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino Mexicano del siglo xx"; en tal estudio profundiza en Azucena, personaje de esa obra, y en su condición social frente a las cambios de los roles de género en la sociedad mexicana.

Esta dramaturga "(...) aborda la temática femenina desde todos los ámbitos y pone en su obra a protagonistas que luchan por obtener su felicidad, es decir, para sí mismas y ya no para los demás".⁷ Las obras de Catalina D'Erzell se caracterizaron, casi en su mayoría, por presentar hechos relacionados con los problemas sociales de la época.

La autora de *¡Esos hombres!...* llevó al teatro temas que antes estaban vetados no sólo escénicamente, sino también en la sociedad, como lo fueron las relaciones amorosas fuera del matrimonio, quizás como resultado de una educación patriarcal⁸ y una herencia del prototipo fe-

menino de finales del siglo xix, el cual pretendía una moral superior para las mujeres y de una obediencia excepcional. Sin embargo, Catalina D'Erzell incursiona en el teatro con una temática diferente e introduce:

[...] dos tipos de discurso en su obra dramática: por una parte se observa un discurso androcéntrico enfrentando con un contra-discurso feminista. Ambos en relación con la protagonista y la antagonista de la obra dramática."⁹ Un segundo discurso es el "de la mujer intachable"¹⁰

que es configurado por doña María¹¹ como un contra-discurso de la mujer que defiende sus convicciones y derechos, anteponiendo quizás una felicidad efímera.

En palabras de Peña Doria, D'Erzell toma los cambios sociales y los conflictos que se generaron en la época que le tocó vivir, llevándolos al teatro de una forma sencilla y clara, utilizando un lenguaje común y dejando a un lado el estribillo castellano que trataba de manifestar un "teatro culto".¹² Es este conjunto de características que conlleva el teatro d'erzelliano el que hace que trascienda, per-

⁷ Olga Martha Peña Doria, "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino mexicano del siglo xx", p. 109.

⁸ Proveniente de una educación patriarcal, donde el hombre es la razón, el que establece la organización familiar, el proveedor de la familia, y, por lo tanto, la figura de mayor poder al interior del hogar, el hombre pertenece al ámbito público, por lo que puede determinar formas de comportamiento de los sexos. A partir de lo anterior, se puede interpretar que esta forma de pensamiento está definida en "las distinciones binarias en función de género y muchas de ellas están acordes con la situación de roles de la pareja". Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*,

p. 128. "La racionalidad patriarcal es un concepto vivo y multidependiente, pero a manera de definición podemos decir que es: la aplicación de la razón de un patriarca a una familia, no como suceso aislado, sino como la forma universal y en ello válida de ser seres en el mundo, de emitir juicios morales, de dictar forma de relacionarse con los otros, de amar, de establecer roles y de generar patrones de identidad". Véase Adriana Sáenz Valadez, *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo xx*, p. 15.

⁹ Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Personaje secundario de la obra *¡Esos hombres!...* (que se retomara).

¹² Olga Martha Peña Doria, *ibidem*, p. 114.

mitiendo observar “la complejidad de la vida contemporánea.”¹³ La dramaturga reconoce esta complejidad y propone una forma de demandar las condiciones sociales y las diferencias que existían en las relaciones de género, motivo por el cual sus obras tuvieron éxito¹⁴ dentro y fuera del país, representándose en diferentes espacios teatrales por medio de la compañía de Virginia Fábregas, como el Teatro de la Paz, de San Luis Potosí, el Teatro Ideal, de la ciudad de México, y en el extranjero se representó en el Teatro Colón, de Bogotá, en el Teatro California, de Los Ángeles, California, de igual forma llegó a representarse en Venezuela y Panamá.

La crítica a la obra *¡Esos hombres!*... no se hizo esperar tanto al interior del país como en el extranjero, el diario de Panamá (octubre de 1924) marca lo no convencional de la obra de Catalina D’Erzell y sobre la misma señala que el personaje de Azucena está bien definido, pero no logra universalizarlo simplemente porque no resulta verosímil para la época:

[...] que una viuda [sic] cuarentona descienda socialmente hasta el suicidio por el amor de un joven [...] resulta en un caso excepcional, de una extraña psicología, aun cuando no es cosa del otro mundo que las viejas se enamoren

de los muchachos y hasta logren inspirarles pasiones pasajeras.¹⁵

Estas relaciones quedan en silencio para no ser objeto de censura y con ello tener el mismo destino que la protagonista.

Las obras de Catalina D’Erzell, como se ha mencionado, tienen como característica abordar los problemas sociales de género, tales como la condición social, tanto de mujeres como de hombres. La introducción de la *Ley de Divorcio* en 1917, en México, puso al descubierto que las mujeres carecían de legitimidad ante la sociedad, es decir, como sujetos sociales (personas civiles). Asimismo el tema del divorcio tuvo opiniones a favor y en contra; por un lado, se creía que al otorgar el divorcio, las mujeres se enfrentarían a la deshonra y al peligro de la prostitución, y por otro lado, el divorcio les permitiría tomar decisiones sobre su vida, es decir, que por primera vez las mujeres tendrían la libertad para elegir.

Favorecer la emancipación de la mujer por medio de una juiciosa ley sobre el divorcio, cimentando la unión conyugal sobre la mutua estimación y el amor y no sobre las mezquindades del prejuicio social.

[En contra de este discurso] la ley del divorcio, lejos de proteger a la mujer, la hacía más vulnerable, puesto que ella sería en lo sucesivo un juguete de las pasiones del hombre porque nadie la aceptará después de divorciada.¹⁶

¹³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴ “El éxito fue grande y así lo muestran algunos periódicos como *El Universal Gráfico* que dice: “[...] en el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, fueron tantas y tan ruidosas las ovaciones que autora y artista lograron, que se vieron obligadas a salir a escena numerosas ocasiones a recogerlas desde el proscenio”. Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵ Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶ Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *Mujeres y Revolución 1900-1917*, p. 53-54.

Catalina D'Erzell aborda este tema con el de la unión libre, de forma específica en tres obras, *La razón de la culpa* (1928), *El pecado de las mujeres* (1924) y *¡Esos hombres!...* (1923) publicada esta última en 1927.

La obra *¡Esos hombres!...*¹⁷ tiene veinte personajes, de los cuales diez corresponden al género femenino. Con el tema del divorcio es pertinente realizar una semblanza del corpus que se ha elegido para llevar a cabo el análisis de los roles de género tanto femeninos como masculinos.

Los personajes principales son: Azucena y Fernando, ella caracterizada en una "mujer fuerte" que decidió romper con su matrimonio y vivir en unión libre con Fernando. Él simboliza a un estudiante de Derecho "vicioso", que aún no termina sus estudios. Fernando cambia cuando sus ambiciones despiertan como consecuencia de la nueva posición social que confiere el título, mismo que fue resultado del apoyo de Azucena.¹⁸

En el primer acto se encuentra la presentación de los personajes protagonistas, Azucena y Fernando, lo cual ocurre en la primera escena en la que aparecen los personajes Juana y Don José, quienes inician hablando de Azucena, por lo cual podemos destacar que existe un discurso distintivo de género.

La obra ocurre en tres lugares distintos identificado así en cada uno de los actos: el primero, ya señalado, la casa de Azucena; el segundo acto, la casa de Don Ponchito, y el tercero, y último acto, en la oficina de Fernando; cada uno manifiesta, asimismo, el cambio de situaciones. Por ejemplo, en el primer acto Azucena está recién divorciada, y acepta la relación que tiene con Fernando ante la presencia de Doña María. En el segundo acto la relación de los protagonistas ha decaído y la obra llega a un momento en el que la doble representación moral¹⁹ se hace presente por medio de los diálogos que los personajes tienen entre sí; en este acto, Azucena se entera, en medio de la fiesta que ha ofrecido Don Ponchito, de la existencia de otra mujer en la vida de Fernando.²⁰

En el segundo acto "se enfatiza el clímax dramático"²¹ al enterarse Azucena

¹⁹La doble representación moral es el silencio de una ideología en espacio público, y prohibido en el ámbito privado; es decir, que la doble representación moral conlleva un conjunto de prejuicios que no se nombra en lo público y se censura en lo privado, convirtiéndose en estereotipos sociales. La doble representación moral no es exclusiva de una clase social, por ende clasista; de igual forma, ésta no es exclusiva de un género.

²⁰"Pasan dos años y Fernando ya es un abogado de importancia y, poco a poco, comienza a cansarse de Azucena al verla menos joven y con menores recursos, y él a percibirse como un joven profesionista con futuro [...]. Mientras ella abandonó por amor su mundo y a la sociedad que pertenecía y elevó así la dignidad de su hombre, Fernando supo aprovecharse de las circunstancias y escalar a un mundo social al cual Azucena ya no podía aspirar, donde le esperaba otra mujer, plena de juventud, con quien compartir el triunfo". Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 118.

²¹*Ibidem*, p. 119. Se le llama *clímax dramático* al problema en la obra, que regularmente proviene de dos fuerzas que se oponen, y esta oposición da cabida a la acción dramática; en otras pala-

¹⁷Obra en la que basamos nuestra investigación.

¹⁸"Para comprender el conflicto dramático que nos presenta la autora se da el argumento pormenorizado: es un texto en tres actos en la que Azucena, madura mujer divorciada y ansiosa de encontrar la felicidad que le fue negada al haber quedado huérfana desde muy joven, decide romper con la sociedad que le rodea y aprovechar que todavía le queda algo de recursos económicos que le servirán para vivir y ayudar a educar a Fernando [...]." Véase Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 118.

de que será abandonada por Fernando para casarse con Lili, de la cual está enamorado, y a la que frecuentaba desde su nueva “posición”, como parte del cambio de identidad en la recién adquirida clase social, que la institucionalización de un título le proporciona, como producto de los cambios en la sociedad mexicana.

Los roles de género también se observan, de acuerdo con los personajes secundarios y dentro del círculo social del que participan Fernando y Azucena (los personajes principales). Uno de los personajes secundarios es Don Panchito, hombre mayor que no pretende compromisos, soltero en busca del amor “pasajero”. Este personaje pertenece a la clase alta, a la cual ha rechazado por no tener intenciones de apegarse a la normatividad de clase. Otro personaje secundario es Oscar²² [sic], que se ve más sorprendido por la noticia de que Fernando tiene otra mujer, y se le ve conmovido por la situación de Azucena; sin embargo, Oscar, que lleva una relación con Marina durante el segundo acto,

al igual que Fernando, abandonará a la mujer que fue su compañera.

Roberto, también personaje secundario, simboliza al eterno enamorado de Azucena; está configurado como un hom-

bre respetuoso y educado. Otro más es Ramón, un personaje que denota un carácter fuerte con aires de poder y voz de mando; sin embargo, también recae en él la voz que delata a Fernando al revelar la relación que éste tiene con Lili, ante la mirada de Azucena. Y aunque en los personajes masculinos no se advierte una profesión u oficio, se da por entendido que estos forman parte de un grupo de “bohemitos” que se reúnen para convivir en fiestas donde el alcohol y las mujeres son parte de su mundo.

Los personajes secundarios femeninos son Lili, Marina y Doña María. Lili es la mujer que tiene la parte maternal-amor filial, por lo tanto, la mujer “buena” está simbolizada en ella; es la mujer por quien Fernando deja a Azucena. Lili tiene como característica, compadecerse del dolor de Azucena cuando la encuentra en la oficina de Fernando. Lili es de clase alta, proveniente de una familia de renombre. Marina representa a la mujer abandonada; es la confidente de Azucena y a la que ésta reconoce como amiga dentro de este círculo. El personaje de Marina también se delinea como una mujer que por amor ha seguido a un hombre en dicho grupo social. Doña María es la mujer que representa a la madre adoptiva de Azucena; tiene dos hijas, la imagen de ella está caracterizada con los elementos de la censura social al rechazar las decisiones de Azucena.

Dentro de las identidades de género, como analiza Peña Doria, que define Catalina D’Erzell, existe una construcción y estructuración de la identidad, tanto femenina como masculina, como resultado de los cambios que tuvieron en sus vidas, pero también representan los

bras, es el momento en que las dos fuerzas en disputa alcanzan su punto máximo. En la tragedia se conoce como catarsis, que “es una energía que se libera en forma de sentimientos; pero ha sido generada de una reflexión profunda y compleja de la realidad circundante del espectador”. Véase Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del Drama...* p. 52.

²²Para el caso del nombre *Oscar* hemos considerado dejarlo de forma textual, es decir, tal cómo lo encontramos en el ejemplar de la obra que consultamos.

cambios que se están gestando en la sociedad posrevolucionaria.²³

(Es en este periodo en el que la nueva identidad femenina se hace más patente ante la sociedad mexicana. Sin embargo) constituirse una identidad sobre todo femenina no fue fácil como lo afirma Ma. Belén Martín Lucas: La construcción de identidad resulta... un proceso complejo, especialmente cuando se trata de contestar a parámetros preestablecidos que nos resultan nocivos.²⁴

En el tercer acto, la condición social y económica de los protagonistas está definidamente distanciada e intercambiada. El hombre que no tenía futuro, ahora es un abogado; Azucena ha descendido a la *clase baja* por "amor" y con ello su apariencia de una mujer elegante ha desaparecido. A partir de su análisis, observaremos cómo la culpa y la vergüenza serán partícipes de un castigo que Azucena impondrá a Fernando, como parte de educar a éste.

Asimismo en la obra están caracterizados los personajes de Domitila, secretaria de Fernando; Juana, sirvienta de Azucena; Delfina, hija de José el jardinero de la casa de Azucena, y Juanito, novio de Delfina, de los cuales podemos destacar que representan a la clase obrera y están destinados al servicio de la clase media-alta.

A partir de la descripción de los personajes inferimos que el prototipo femenino de principios del siglo xx en la sociedad mexicana, con relación a los personajes de la obra *¡Esos hombres!...*,

nos permite ubicar los elementos ideológicos y los esquemas sociales, desde lo socio-económico de los protagonistas, hasta la tradición moral contextualizada en la que se desenvuelve la obra, así como la normatividad masculina²⁵ y de igual forma la censura social cuando se rompe el orden establecido en los roles de sexo.

El divorcio: un eco social de censura

¡Esos hombres!... permite observar los antecedentes de las leyes sobre las relaciones familiares previos a los años veinte en la ciudad de México para definir el matrimonio y el divorcio, analizando su división y asimismo su preponderancia en la sociedad, con el objetivo de analizar las implicaciones que el divorcio tenía para los hombres y para las mujeres. El tema del divorcio se convirtió en una parte modular de esta investigación para observar a la sociedad mexicana y los cambios o resistencias en las relaciones de género.

El matrimonio en los años anteriores al que está situada la obra estuvo sujeto a la disposición de la Iglesia católica. Sin embargo, con la desamortización de los bienes eclesiásticos, el matrimonio pasa a ser un asunto del Estado y con ello

²⁵La normatividad masculina está íntimamente relacionada con el "Ser Hombre". Este concepto se define como la "[...] capacidad por el conocimiento, por el hecho de 'ser hombre' o por su 'condición de hombría', esto es, por su sexo biológico o por su construcción genérica. Desde esta perspectiva, las prácticas de los varones, incluidas sus prácticas cognitivas, se entienden como derivadas de su condición biológica de *ser hombres*". Guillermo Núñez Noriega. "Los 'hombres' y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de 'los hombres' como sujetos genéricos", p. 20.

²³Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 120.

²⁴*Idem.*

a definirse en lo social como el vínculo matrimonial que ante la sociedad es el contrato civil que confiere derechos y obligaciones, separando dos posiciones para el matrimonio, el religioso, como un sacramento, y el civil, como un contrato.

El divorcio es una muestra clara de censura²⁶ social y de lo difícil que suele ser la coyuntura en los cambios sociales, donde mucho tienen que ver las creencias religiosas, como parte de la herencia colonial.

En México, el Registro Civil se conformó en 1857, la Ley del Matrimonio civil en 1859, más tarde el *Código civil*, en 1884, que siguió del *Código civil* de 1870, del Distrito Federal y territorio de Baja California,²⁷ finalmente, la *Ley sobre Relaciones Familiares* en 1917; por lo tanto, el matrimonio, hasta entonces regulado por la Iglesia, deja de ser un asunto únicamente religioso.

El divorcio tiene como antecedentes, la "separación de cuerpos" promovida en sus inicios por la Iglesia, pero esta separación no se consideró como la disolución total del vínculo matrimonial, se recurría a él en caso de que existiera

denuncia de violencia al interior de la familia y consistió en la separación de los esposos del lecho matrimonial. Este esquema permaneció vigente desde la época Colonial hasta la Reforma Liberal del Estado.

[Desde 1915],

[...] se debatió el artículo xxii del Programa de Reformas Políticas sociales de la Revolución en el cual se estipulaba: Favorecer la emancipación de la mujer por medio de una juiciosa ley sobre el divorcio, cimentando la unión conyugal sobre la mutua estimación y el amor y no sobre las mezquindades del prejuicio social.²⁸

En 1917, el divorcio se posibilitó, definiéndose éste como la disolución del vínculo matrimonial en el marco de lo social y organizado bajo las mismas causales entre hombres y mujeres.²⁹ Por lo tanto, el divorcio se convirtió en el "medio adecuado" para dar por terminada una relación no fructífera. Al interior de la sociedad mexicana, el divorcio tuvo dos caras, la primera, vista como el avance en las relaciones de género, manifestando a un México progresista. El panorama pos-revolucionario, se configuraba en nuevas formas de percepciones sociales, por un lado la formación de un Estado protector de los derechos y el cuidado de las

²⁶La censura puede significarse, "en prácticas [sociales] poderosas y difíciles de combatir porque son silenciosas e insólitas, insistentes e insinuantes", en Judith Butler, "Introducción. Escenas del habla", p. 323. También la censura forma parte de la ideología y de la tradición formadas en el devenir histórico, como resultado de las costumbres que se transmitían de generación en generación en las relaciones sociales; lo permisible, lo legítimo y los dogmas establecidos en la sociedad mexicana. La censura tiene de igual forma una conexión estrecha con el lenguaje, la lingüística y el discurso como parte de una expresión (no sólo) corporal. La censura es normada y delineada por el discurso oficial, por lo tanto norma las formas de conducirse de hombres y mujeres.

²⁷Silvia Arrom, "Cambios en la condición de la mujer mexicana en el siglo xix", p. 493.

²⁸Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.*, p. 35.

²⁹Cabe señalar que, aunque se pretendió que estas causales protegieran tanto a mujeres como a hombres, la desigualdad entre los cónyuges se presentó no sólo al interior de lo pactado en el divorcio civil, sino de igual manera al interior de la sociedad. La censura social, para los que decidían este medio de separación, fue vista de diferente forma para hombres y mujeres.

garantías de los individuos, “combatidos” en la Revolución, por otro, al reformar la Ley sobre las Relaciones Familiares de 1917, se “modificarían los derechos de cada uno de los contrayentes en la sociedad matrimonial, se modificaba la posición de la mujer como sujeto, como persona civil”³⁰ y por último, el interés de mantener “lo mexicano como la bandera de una uniformidad nacional”.³¹

La segunda cara de la interpretación del divorcio estaba sujeta a los usos y costumbres de los roles de género, que se sostenían, en cierta forma, desde la moralidad y que estaban vinculados con los prototipos de lo femenino y lo masculino, que recayeron en la censura y las creencias (religiosas) que contribuían al rechazo social para quien hacía uso del derecho civil, al divorciarse.

La revisión del divorcio y sus antecedentes en México permite verificar la diferencia entre un divorcio contencioso de un divorcio administrativo.³² Aunado a ello el divorcio se convierte en un tema de interés social, pese a la tradición católica que se oponía, así como la identificación entre mujer y familia. Por ello,

hubo un discurso a favor y en contra del divorcio, pues se consideraba que “la corrupción de la familia” vendría por este medio. Sin embargo, el divorcio no sólo contribuyó a la diferenciación de los géneros a principios de los años veinte sino de igual forma al señalamiento social que lo veía con desdén; el rechazo social fue eminente para aquellos que decidían tomar el divorcio como la última solución a sus problemas. De tal manera, el divorcio trajo la posibilidad para que en cierta forma la mujer se emancipase del ámbito doméstico como única posibilidad de desarrollo femenino e incorporase al ámbito público en lo laboral, “[...] ellas veían en el divorcio una forma de escapar del hostigamiento físico o verbal que sufrían en casa o de librarse de un esposo que ya había abandonado el hogar”.³³

En la obra analizada, Doña María es un portavoz no sólo de la censura social, ya que además sanciona y desapruueba las decisiones de Azucena, infiriendo que oponerse a tal decisión es más que natural, pues la situación de una mujer divorciada es una provocación que rompe con el ideal establecido y por lo tanto para el personaje de Azucena la censura social es definitiva. Si continúa viviendo fuera del orden establecido, si la protagonista regresara a la casa de Doña María aun estando divorciada, la censura sería menor, por la legitimidad que ofrece el núcleo familiar, pero al decidir no hacerlo y tomar la decisión de vivir como una mujer que hace frente a su situación porque no permite que el divorcio sea

³⁰Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.*, p. 53.

³¹Juana Martínez Villa *et al.*, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México posrevolucionario”, p. 112.

³²El divorcio administrativo: consistía en la disolución del matrimonio frente a una autoridad del Registro civil; para llevarlo a cabo, las causales fueron que el vínculo matrimonial haya tenido un año de duración, como mínimo, y no haber concebido hijos durante dicho contrato. Divorcio por mutuo consentimiento o voluntario: consistía en llevar a cabo un acuerdo previo entre los esposos donde se determinase la forma económica de la sociedad conyugal y presentarlo ante el juez. Divorcio necesario o contencioso: consistía en llevar a cabo un juicio, presentado por la parte del contrayente inocente.

³³Stephanie Smith, “IV. Si el amor esclaviza... ¡Maldito sea el amor! El divorcio y la formación revolucionaria en Yucatán”, p. 158.

motivo de silencio, la convierte en un “mal ejemplo”.³⁴

El personaje de Doña María reproduce el imaginario de que las mujeres “deben ser” obedientes, abnegadas y sumisas, no sólo ante un “buen o mal” marido, sino ante la sociedad misma. “El divorcio es un gran error de las leyes, soporta, sacrificate... Si eres fuerte, sube muy alto, elévate y desde ahí mírale con desprecio, que eso hacen las mujeres dignas. Si no eres fuerte, haz lo que quieras; pero cubre las apariencias”.³⁵

Las mujeres divorciadas civilmente no podían, ante la sociedad, casarse o formar una nueva relación inmediatamente, pues hacerlo se consideraba indecoroso. La imagen de la mujer divorciada era comparada con la imagen de las viudas quienes tenían que vivir una vida de soledad y abnegación, tal como lo hiciera la madre de Azucena, que al quedar viuda no volvió a casarse y se dedicó al cuidado de su hija. La viudez es un estado igualmente cultural que se genera en una situación natural y mantiene la identidad femenina, en el orden establecido pero sí éste era alterado con un nuevo matrimonio al poco tiempo de la viudez, no era bien visto.³⁶

Así, por la censura y el rechazo de la sociedad, el divorcio de Azucena tiene como resultado su nulificación como sujeto social; es decir, al trasgredir el prototipo femenino mexicano de principios del siglo xx, Azucena rompe con la sociedad a la que pertenece; por tal decisión, ella incurre en una falta a la mo-

ralidad y con ello se advierte una doble representación moral, que a su vez se manifiesta como una característica de las clases sociales. El romper un orden social establecido desde hace siglos en la construcción del “deber ser” de lo femenino y su integración al matrimonio como único medio de desarrollo, se convierte en un acto de censura, que trasgrede con lo reglado para “la familia [que] es el espacio en el que se reproduce la vida cotidiana y por tanto en ella [la mujer] descansa la reproducción material y simbólica de los individuos”.³⁷

Azucena en ¡Esos hombres!...

Respecto a Azucena, personaje de la obra de Catalina D’Erzell –con el propósito de analizar la modificación de los roles en la afirmación del prototipo femenino de principios del siglo xx– nos preguntamos las causas de ¿cómo, ella decide romper con la sociedad que la rodea y cómo sus decisiones están simbolizadas fuera del “deber ser” femenino en la sociedad patriarcal del México posrevolucionario?

El tema de la doble representación moral, está sostenida en las prácticas sociales que censuran las relaciones sociales, pero que reproducen otras. Es decir, en este caso Fernando está aceptando que Azucena esté dentro de su círculo social, pero se percató del “peligro” que corre (no ella) sino él, al saberse descubierto por las mujeres que frecuentan dicho grupo. Esta doble representación moral estuvo presente en muchas de las

³⁴Catalina D’Erzell, *¡Esos hombres!...*, pp. 4-5.

³⁵Fragmento del diálogo entre Doña María y Azucena en Catalina D’Erzell, *¡Esos hombres!...*, p. 6.

³⁶Carmen Ramos Escandón y Ana Lau Jaiven, *op. cit.* p. 273.

³⁷Ana Esther Esguinoa, “La construcción de la identidad y el lenguaje”, p. 56.

formas de interacción en la clase media-alta y le dio sentido a muchos de los cautiverios femeninos y masculinos.³⁸

"Las clases medias mexicanas tienen desde diversos orígenes hasta diversas características"³⁹ por lo tanto una de estas características es la doble representación moral (no siendo privativa de esta clase) que se vuelve un cautiverio para hombres y mujeres y con ello se convierte "en una forma de vida, es decir, vivir en el parecer y no en el ser"⁴⁰ Esta doble representación, de igual forma, puede caer en las prácticas masculinas y femeninas, aunque socialmente son más atribuidas a las mujeres, en diferentes espacios sociales.

Con relación a las características del prototipo de la mujer mexicana de principios del siglo xx, simbolizado en ciertos personajes femeninos de la obra, tales como Doña María, Lili, en comparación con el personaje principal Azucena, se consideró pertinente simplificar algunas de estas características⁴¹ (Cuadro 1)

Con la descripción de estos personajes y los rasgos característicos de la obra, retomamos que el prototipo en la sociedad mexicana permite ubicar los elementos ideológicos y los esquemas sociales desde el ámbito socio-económico de los protagonistas, la tradición moral contextualizada en la que se desenvuelve, así como la normatividad masculina y, de igual forma, la censura social cuando

se rompe el orden establecido en los roles de género.

"Una decisión por amor" y la doble representación moral de Azucena

Antes de retomar la doble representación moral en la protagonista, es pertinente analizar previamente la reivindicación⁴² de los hombres y con ello el rompimiento del amor. Para concluir con nuestro análisis sobre si el suicidio de Azucena es "una decisión por amor" o se presenta como el resultado de una sociedad cerrada y machista donde las decisiones de las mujeres aún seguían siendo un peso en la estructura social del discurso del "deber ser" femenino, dicho en otras palabras cómo la protagonista incurre en la culpa y al mismo tiempo designa responsabilidades en los otros, denunciando en cierta forma que el desarrollo de las mujeres estaba aniquilado por la sociedad posrevolucionaria.

Al recurrir al concepto de reivindicación nos referimos a la posibilidad que tiene un sujeto social de corregir su forma de vida ante la sociedad, desde su rol y sus actitudes. Considerar también el mantenimiento de la estructura social que provocan las diferencias entre la conciencia y la conducta de hombres y mujeres, diferencia respaldada históricamente por la forma de conducir lo público y lo pri-

³⁸Adriana Sáenz Valadez, *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo xx*, p. 110.

³⁹Julia Tuñón Pablos, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, p. 62.

⁴⁰Adriana Sáenz Valadez, *loc. cit.*, p. 110.

⁴¹Cuadro elaborado para el presente artículo por: Zulema Berenice Castillo Baltazar.

⁴²El concepto de reivindicación está configurado a partir del cumplimiento de las normas sociales establecidas por una sociedad, es decir, cumplir con un "deber ser" como parte del rol de género.

Cuadro 1

Prototipo femenino de principios del siglo XX		
Características generales: ⁴³ Proveniente de finales del siglo XIX Sumisa / abnegada Moralidad superior Obediente Recatada Amorosa (El prototipo que se diseñó respondía a una moralidad superior entre las relaciones de sexo, además de caracterizarse por la abnegación y la sumisión para las mujeres y así se mantuviera el “deber ser” femenino, este modelo se simbolizó a partir de la concepción patriarcal).	Personaje	Observaciones:
	Doña María	-Voz de censura en la obra. -Madre simbólica de Azucena. -Promotora de una moralidad demandante en la sociedad mexicana de la segunda década del siglo XX.
	Lili	-“Mujer buena” -Compresiva -Amorosa -Esposa legítima de Fernando.

vado.⁴⁴ Esto se lleva a cabo a través de varios mecanismos, entre otros, el lenguaje; por ello la importancia de analizar las fricciones sociales.

Mensajes [y conductas que transmiten] de manera consciente e inconsciente, transformando y adaptando los modelos sociales, es decir, la manera en que deben actuar la mujer [y el hombre].⁴⁵

Los cuestionamientos que se formularon para este apartado giran en torno a la reivindicación masculina como una posi-

bilidad y una imposibilidad para la mujer, lo que nos permite interpretar que la protagonista es partícipe de la doble representación moral en *¡Esos hombres!...* La reivindicación masculina frente a la sociedad parte de una construcción de las normas y costumbres, y parte de esta reivindicación tiene una estrecha relación con el lenguaje y la significación de la identidad entre los sujetos sociales. A las niñas se les asigna desde el color y los juegos “propios de su sexo”: las muñecas, la casita y la cocinita, “todos, juegos infantiles” femeninos enfocados a la maternidad.⁴⁶

⁴³Esta clasificación, cabe señalar, del prototipo femenino se presenta de forma general; recordemos que al interior de las clases sociales existían otras particulares; es decir, la mujer de la burguesía, de la mujer de clase media o baja, tal como en la ejecución y distribución de las tareas domésticas, aunque cualquiera de estas distinciones de mujeres se derivaba de lo doméstico.

⁴⁴Ana Esther Esguino, “La construcción de la identidad y el lenguaje”, p. 49.

⁴⁵*Idem*.

Las mujeres son socializadas para la maternidad dentro del rol tradicional femenino, lo cual no sólo quiere decir que ellas desean ser madres. Significa que quieren llegar a ser madres de

⁴⁶Ana Esther Esguino, *op. cit.*, p. 59.

un modo particular, quieren ser madres perfectas.⁴⁷

El aprendizaje en las sociedades patriarcales como lo fue/lo es en la sociedad mexicana; las relaciones sociales regulan el poder, desde la conquista sexual hasta el manejo de las emociones.⁴⁸ Se aprende a diferenciar entre lo que es permisible para el sexo masculino y lo que no es permisible en lo femenino.

Catalina D'Erzell recurre al tema de la culpa como una forma de justificar que la sociedad seguía sancionando las decisiones de las mujeres, atribuyéndoles la falta y el rechazo como castigo en la sociedad; asimismo, la dramaturga toma el suicidio como un hecho social para demandar la condición femenina de aquellos años.

La culpa, teológicamente, tiene su origen en el pecado original, del que Adán y Eva fueron protagonistas,⁴⁹ cuando comen del fruto prohibido, del "árbol del conocimiento del bien y el mal", provocando una separación con la Naturaleza, y al descubrir que son seres de sexo diferente y al verse desnudos, sienten vergüenza. Adán acusa a Eva de haberle dado a probar el fruto, los dos son castigados y desterrados del paraíso. Según Erich Fromm, Adán y Eva se esconden al verse desnudos porque aún no habían aprendido a amarse, hecho que se confirma cuando "Adán se defiende, en lugar [...] de defenderla"⁵⁰ "La conciencia de la separación humana —sin la reunión por el amor— es la fuente de la vergüenza. Es,

al mismo tiempo, la fuente de la culpa y la angustia".⁵¹

En Azucena se genera una culpa social a causa de lo que debió hacer y lo que hizo para lograr que Fernando regularizara su vida; es decir, para educarlo, lo que en el interior de su concepción siente que le recrimina el mundo; aunado a esa culpa, pesa sobre ella el error que cometió al seguir al hombre disfrazado de "amor" y quedar ella, como consecuencia, fuera de cualquier posibilidad de regresar a su vida sin ser señalada por la sociedad. Al sentir culpa Azucena, la separación se convierte en la vergüenza de dar más de lo que recibió. Ante esto, surge el cuestionamiento: ¿es la separación amorosa el desgarramiento de la soledad ante la sociedad que censura y condena los actos que están fuera de la legitimidad?

[...] El fracaso absoluto en el logro de tal finalidad significa la locura, porque el pánico del aislamiento total sólo puede vencerse por medio de un retraimiento tan radical del mundo exterior que el sentimiento de la separación se desvanece —porque el mundo exterior, del cual se está separando, ha desaparecido.⁵²

Es así que en la búsqueda de la felicidad, Azucena termina por sentirse culpable, abandonada y rechazada no sólo por la sociedad, sino por todo en lo que creía,⁵³ por lo que asiente que sólo el amor de Fernando puede salvarla.⁵⁴

Teológicamente, el suicidio ha sido considerado la ofensa "más grande" que

⁴⁷Paul Nicolson, *Poder, género y organizaciones*, p. 113, citado por Ana Esther Esguinoa, *op. cit.* p. 59.

⁴⁸Ana Esther Esguinoa, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 20.

⁵⁰*Ibidem*, p. 21.

⁵¹*Idem*.

⁵²*Ibidem*, p. 20.

⁵³Olga Martha Peña Doria, *loc. cit.*, p. 110.

⁵⁴Catalina D'Erzell, *¡Esos hombres!...*, p. 33.

un individuo pueda llegar a realizar ante la mirada del creador, porque es atentar contra la voluntad de Dios.

La sacralización de la vida tanto en la religión como en las concepciones laicas es uno de los ejes de la organización de la sociedad. No matarás. Sentencia amenazante, el mandamiento de la ley de Dios. Además, la prohibición de dar muerte a otro, está consignada en la Constitución y en los Códigos Penales. [...] El suicidio es un pecado de dimensiones mayúsculas, al grado de que los suicidas no tienen derecho a ser sepultados en tierra santa, ni siquiera a tener cristiana sepultura.⁵⁵

Socialmente, además de lo anterior, el suicidio es la forma de acabar con el sufrimiento propiciado por problemas económicos o de salud, por el rechazo social y por el desamor, este último vinculado a personas que sufren una separación ya sea por divorcio o abandono. "En el ámbito laico, el suicidio es reprobado y es considerado como un atentado contra la persona, con sus seres queridos, y contra la sociedad y el Estado".⁵⁶ De ahí, puntualiza Marcela Lagarde, que la penalización y todo tipo de atentados contra las formas de vida humana sean condenados, tales como el aborto, la eutanasia y el suicidio.

En la escena previa al desenlace de la obra, el personaje de Azucena representa desesperanza, melancolía, que implican vergüenza y generan culpa, no sólo socialmente, sino de igual forma en su amor propio. Por lo que Azucena,

al presentarse en la oficina de Fernando, le suplica que regrese con ella, pero al ser negado un brote de cariño por parte de éste, ella asume un gesto irónico. Acto seguido, Fernando le implora a Azucena que se retire, pero ésta, termina por sucumbir en la agresión, exigiéndole que le diga qué castigo deben tener *¡Esos hombres!...*, como él, pero Fernando comienza a desesperarse por lo que la toma del brazo y surge el siguiente diálogo:

Azucena: ¡Suéltame! ¡Déjame! ¡Miserable!

Fernando: ¡Fuera inmediatamente!...

Azucena: Pues bien, sí, me voy; pero antes...

(Rápidamente saca una pistola de su pecho y apunta a Fernando, que la toma de la mano, forcejeando. Aparece Lili con un gran ramo de flores que deja caer. Azucena sorprendida, guarda la pistola rápidamente).⁵⁷

Consideramos que Azucena también decide que ella no puede permitir que Fernando quede sin castigo, "Fernando trasgredió las reglas pero sin perder su posición; para él siempre habrá perdón"⁵⁸ porque al final al hombre se le puede perdonar casi todo, pero ¿podrá perdonarse a sí mismo o vivirá con la culpa? La culpa, representada en la obra, nos llevó analizar su procedencia, a conocer en ella un

⁵⁵Marcela Lagarde, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas...*, p. 762.

⁵⁶*Ibidem*, p. 763.

⁵⁷Catalina D'Erzell, *op. cit.*, p. 54. El desenlace viene cuando Lili, la ahora esposa de Fernando irrumpe en la oficina de éste. Él le hace creer a Lili que Azucena es una clienta que pasa por una crisis emocional, por lo que ella trata de consolar a Azucena, casi lográndolo, pero cuando la protagonista sale de la oficina con una vacilación en devolverse, ésta observa a Lili abrazando a su esposo, entonces se escucha un disparo. Azucena se suicida fuera de la oficina de Fernando.

⁵⁸Olga Martha Peña Doria, *op. cit.*, p. 128.

sentimiento impuesto por la sociedad machista, lo cual permitió que los cambios de las ideologías sobre las relaciones sociales se dieran de forma paulatina, que la participación de la mujer como sujeto social, fuera de manera sosegada.

Conclusiones

Al revisar la obra de Catalina D'Erzell hemos constatado que una de sus preocupaciones claras fue el tema del divorcio y lo que representaba para hombres y mujeres de principios del siglo xx en México, además de la aportación al teatro de abordar temas de controversia para el momento, tales como la unión libre y las relaciones amorosas censuradas por la sociedad; con ello cuestionó la condición social, no sólo de las mujeres sino también la de los hombres, cuando el país refrendaba sus costumbres en el nacionalismo.

La obra *¡Esos hombres!...* representa a la sociedad mexicana, dentro de las contradicciones que se generaron a partir de los cambios ideológicos de principios del siglo xx, así como las modificaciones en las relaciones de género.

Analizar y revisar el contexto histórico de la época, en cuanto al matrimonio, al divorcio y la unión libre, nos permitió estudiar los roles de género en la obra *¡Esos hombres!...* Estudiamos, para puntualizar las diferencias que existieron en torno a cómo percibieron, por ejemplo, el divorcio las mujeres, y sus implicaciones en la censura, y cómo el divorcio para los hombres no tenía la misma carga social. Consideramos que estaban muy lejos de establecer una igualdad de derechos para hombres y mujeres, a principios del

siglo xx, la *Ley sobre relaciones familiares* y la *Ley del divorcio*, ya que las diferencias civiles y sociales seguían teniendo resistencia a los cambios.

Las decisiones de Azucena permiten observar que ella reprodujo una doble moral, pues una vez aceptada la relación amorosa se dedica a educar a Fernando y a corregir su vida de "bohemia". La doble representación moral, en la sociedad mexicana, en una etapa con matices de identidad, termina en la falsa posición de lo que socialmente se permite no sólo a las mujeres sino de igual manera a los hombres. Dicho en otras palabras, las decisiones de mujeres y hombres seguían siendo sancionadas si éstas no respondían a lo regulado por la sociedad.

El suicidio de Azucena está influenciado por la culpa y la vergüenza que se generan en el rompimiento del "deber ser" y por la anulación de la reivindicación femenina en la sociedad posrevolucionaria. Además, el suicidio de Azucena se configura como una forma de delegarle la culpa y castigar a Fernando por su abandono. Esta hipótesis surgió a partir de la pregunta: "¿Qué castigo deben tener *¡Esos hombres!...* como tú?" y de las acciones con las que interactúa Azucena en la obra. Asimismo, interpretamos que el suicidio también forma parte del castigo al que la protagonista es acreedora por el incumplimiento de su "deber ser" femenino, en otras palabras "es el castigo por el pecado".

Las obras de Catalina D'Erzell posibilitan estudiar otros cuestionamientos como, por ejemplo: ¿las mujeres hacen a un lado la educación patriarcal o sólo la matizan?, o ¿qué tanto podemos observar en la actualidad la doble moral en la sociedad mexicana y cómo podemos analizarla?

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del Drama*. México, Escenología A.C., 1999.
- Arrom, Silvia. "Cambios en la condición de la mujer mexicana en el siglo XIX". *Memorias del Segundo Congreso de la Historia del Derecho Mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Butler, Judith. "Introducción. Escenas del habla". *Lenguaje, poder e identidad*. 2ª edición. España, Síntesis, 2009.
- D'Erzell, Catalina. *¡Esos hombres!... Obra de teatro*. México, Talleres de la Nación, 1928.
- Domenella, Ana Rosa. "De los estudios de género a la teoría queer: un trayecto entre cuerpos y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana". Sáenz Valadez, Adriana. *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011 (Género, literatura y pensamiento).
- Esguinoa, Ana Esther. "La construcción de la identidad y el lenguaje". Quintero, María y Fonseca Carlos. *Investigaciones sobre género*. México. Porrúa y CONOCER, 2008.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, 2ª edición, Paidós, 1970.
- Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Martínez Villa, Juana, Eduardo N. Mijangos Díaz *et al.* "Inventando al mexicano. Identidad, Sociedad y Cultura en el México Posrevolucionario". Rivera Reinados *et al.* *Imágenes y Representaciones de México y los mexicanos*. Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Porrúa, 2008.
- Peña Doria, Olga Martha. "Catalina D'Erzell, una pionera del teatro femenino Mexicano del siglo XX". Sáenz Valadez, Adriana y Cándida Elizabeth Vivero Marín. *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara-Centro de Estudios de género, 2011.
- _____. *Catalina D'Erzell, pionera del feminismo literario mexicano del siglo XX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010.
- Ramos Escandón, Carmen y Ana Lau Jaiven. *Mujeres y Revolución 1900-1917*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Antropología e Historia, 1993.
- Sáenz Valadez, Adriana. *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudio de la moral en Los años falsos de Josefina Vicens*. Morelia, Universidad Michoanaca de San Nicolás de Hidalgo/ Plaza y Valdés, 2011.
- Sánchez Guevara, Graciela. "El poder de las historias ideológicas. La historiografía pedagógica de México: una perspectiva lingüístico-discursiva".

Jerónimo Romero, Saúl y Carmen Valdez Vega. *Memorias. Primer encuentro de historiografía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997.

Smith, Stephanie. "IV. Si el amor esclaviza... ¡Maldito sea el amor! El divorcio y la formación revolucionaria en Yucatán". Cano, Gabriela *et al. Género, poder y política en México posrevolucionario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Tuñón Pablos, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Hemerografía

Núñez Noriega, Guillermo. "Los 'hombres' y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de 'los hombres' como sujetos genéricos". *Desacatos*. Revista de Antropología Social, núms. 15-16. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004.